

# La telenovela Brasileña: una industria cultural

Ligia Carvajal Mena<sup>1</sup>

## Resumen

*El presente artículo intenta demostrar la importancia que tiene la telenovela brasileña en la industria cultural. Asimismo, se analiza como en estos textos culturales, se vincula la cultura rural con la urbana, la memoria con la experiencia, con el propósito de crear un discurso popular, que además de reforzar la identidad brasileña, se convierta en un producto cuyo fin es satisfacer las demandas de la sociedad de masas.*

## INTRODUCCIÓN

La telenovela es un género que forma parte de la dinámica cultural de una sociedad. Tiene una finalidad mediática porque funciona dentro de un sistema productivo concreto, atiende a las lógicas del consumo y reproduce al mismo tiempo esquemas culturales.

Este género utiliza las diferentes expresiones de la cultura como: la música, el teatro popular, la religiosidad y la vida cotidiana de sus personajes con el propósito de establecer procesos comunicacionales y generar diferentes lecturas por parte de las audiencias. Por eso, estos productos audiovisuales mezclan y colocan en la escena no sólo lo que las masas produce, sino también lo que consumen. Es decir, relacionan aspectos de la cultura con diferentes espacios y tiempos, establecen una socialización donde se producen relaciones de parentesco, de vecindad y de amistad con sus limitaciones, de esta manera se introducen en el mundo familiar del televidente. En este sentido, Neale apunta que los géneros se constituyen como sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el sujeto y el texto (Neale;1987).

La telenovela, producto de la industria cultural, ocupa un espacio especial en la sociedad latinoamericana. De ahí, la importancia de estudiar estas producciones, en particular la telenovela brasileña, debido a las propiedades y técnicas específicas que presenta.

## EL GÉNERO SERIA DO DE FICCIÓN: LA TELENVELA

---

<sup>1</sup> Profesora de la Escuela de Historia y de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Egresada de la Maestría de Comunicación de la Universidad de Costa Rica y del Doctorado en Comunicación y Paz de la Universidad para la Paz

La telenovela muestra una serie de relatos cuya base es el melodrama e instala una nueva estética basada más en los imaginarios populares que en la concepción artística o expresiva de sus productos. La finalidad de estos relatos consiste en el reconocimiento de una identidad que a veces es negada, ocultada o avasallada temporariamente, y que se recupera en el desenlace de las narraciones, lo cual, a criterio de Martín Barbero, es allí donde opera el sentido de la reparación justiciera del melodrama, porque tiene que ser reconocido públicamente. (Barbero; 1992:47).

Es importante destacar que el melodrama constituyó un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que el teatro. Su origen data del año 1790 en Francia e Inglaterra y está relacionado con los espectáculos de ferias, así como con temas de relatos de la literatura oral en los que destacan cuentos de miedo y misterio, así como relatos de terror.

Este género nació como espectáculo total para un pueblo que puede tener la capacidad de mirarse de cuerpo entero, de forma imponente, silencioso e ingenuo, solemne y burlesco; que respira terror, extravagancias y jocosidad tal y como lo plantea Mattelart en el "Carnaval de las Imágenes".

De ahí que su intencionalidad consiste en plasmar acciones y pasiones en lugar de palabras para llegar a un público no lector, y esta característica es la que lo ubica en el ámbito de la cultura popular y al mismo tiempo, permite desarrollar un proceso que conduce de lo popular a lo masivo.

El melodrama se vincula con las industrias cinematográficas, fonográficas y radiofónicas. También, incorpora el radioteatro y variedades musicales como el tango, el bolero. Con el desarrollo de la televisión, las telenovelas generan un movimiento de integración sentimental en el continente. A través de la circulación de estos productos de la industria cultural, se construye una de las modalidades del imaginario latinoamericano, las cuales constituyen **un lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual popular, y un lugar de emergencia de una escena de masas; esto es donde lo popular comienza a ser objeto de una operación de borrado de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de lo popular, primera figura de las masas.** (Barbero; 1987:125).

De hecho, Barbero considera que la cultura de masas es un modelo cultural y que la telenovela es un producto de esta cultura porque fomenta la comunicación entre lo real-imaginario, y desarrolla una reproducción social, al exteriorizar a través de diferentes mensajes, lo que el ser humano hace, dando lugar a la interacción social que, a criterio de Rossilandi, es regida por programaciones sígnicas que prescriben roles individuales y grupales. Por eso, las mediaciones se producen desde esferas productoras de significados como las instituciones, escuela, barrios, familia, iglesia, campos de trabajo, entre otros.

La telenovela, por su forma y la incorporación de lo cotidiano, llega a diferentes públicos y promueve una industria audiovisual que nutre a la cultura de masas, porque este género involucra sucesos, ficción, cotidianidad y significaciones. Estos elementos representan para Morin un conjunto de dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario... la mayoría de los hombres reclama, una razón mayor de imaginario cotidiano para poder vivir (Morin; 1977: 104). La creación cultural se convierte así, en producción.

Desde esta perspectiva, la telenovela propicia la construcción de sentido y establece contratos mediáticos entre medios y consumidores. Según Escudero se trata de la ejecución de ciertas estrategias comunicativas que las audiencias aceptan o rechazan, porque el objeto de este género es la puesta en escena de un discurso mediático; de un enunciado de la ficción narrativa, inserto en la lógica de producción del medio televisivo (Escudero; 1996: 65).

Nora Mazziotti (1996:13) sostiene que la telenovela es un género de la industria cultural en el cual, se debe tomar en cuenta tres aspectos: su producción industrial; su textualidad; y, las expectativas de las audiencias. En este sentido, el concepto de género es muy importante porque determina cómo hacer un producto, qué contar y cómo contar<sup>10</sup>. Asimismo, el texto posee sus convenciones genéricas y sus límites. Las audiencias por medio del título saben de qué género se trata, qué esperar de acuerdo con el texto propuesto y determinar si éste satisface sus expectativas.

Esta autora apunta que al hablar de las telenovelas latinoamericanas es preciso referirse a las producciones realizadas en Argentina, Colombia, Cuba, Chile, México, Perú, Puerto Rico, Venezuela, y también Miami y Los Angeles para la población hispana de EEUU, en una cantidad que excede largamente los tres mil, a 10 largo de cuarenta años (Mazziotti:1996:5)

## **PROPIEDADES NARRATIVAS**

En tomo a las propiedades narrativas presentes en algunas de las telenovelas, Tzvetan Todorov, establece dentro de los productos literarios masivos aquellos que por su especificidad pueden definirse como géneros, como es el caso del folletín, la ciencia, la ficción, las novelas policíacas y las telenovelas.

Dentro de este contexto, el género es en esencia un principio de coherencia textual y una forma de clasificación, que define una clase de discurso, una forma o matriz de producción, la cual, a criterio de Edgar Morin, tiene como base la cultura popular y tradicional y, por eso, este género se perpetúa como parte integrante de la cultura de masas.

Para otros como Víchez (1993:160), la telenovela constituye un "texto-género", por su capacidad de combinar la unicidad de una obra con la serialidad del producto. Por otra parte" Verón se refiere a los géneros como una forma de anclaje con la materia significativa porque éstos tienen una cierta estabilidad de contenidos, definen un campo semántico y un tipo de relación con el espectador. En tanto Escudero (1996:68), señala que la telenovela pertenece a la categoría género-producto, pues puede ser analizada desde dos perspectivas: por una parte como macrofuncionamiento discursivo, la telenovela es una ficción televisiva, pero a su vez y en cuanto producto inserto en la lógica de la producción del medio televisivo, construye un particular contrato mediático con el espectador.

## **ALGUNAS NORMAS DE LA TELENNOVELA**

Al igual que otros géneros, la telenovela posee normas que la rigen e identifican. Varias se relacionan con el hecho de contar con sus propias formas de significación; otras requieren del seguimiento y la fidelidad del espectador. También, algunas tienen que ver con el mecanismo del secreto como estrategia para producir un efecto deseado. Al

respecto, Escudero (1996:70), señala que: **el secreto es entonces, una dimensión interactiva del formato porque construye simultáneamente sujetos y espectadores, y se inscribe en el interior de una de las estrategias narrativas clásicas como es el caso de la revelación que permite muchos de los desenlaces ficcionales.**

Las normas narrativas en la telenovela permiten encadenar **las revelaciones**, y en forma paralela utilizan el suspenso para la recepción de los mensajes, los desenmascaramientos; y el reconocimiento de las identidades de los personajes.

Al igual que la estructura del cuento, la telenovela se construye sobre el tejido de un conjunto de situaciones clímax (el espectador asiste al clímax informativo donde los secretos son revelados). Además, en la telenovela se entrelaza un mundo de situaciones secretas, en el que los personajes ocupan un espacio y posiciones invertidas, que deben ser ajustadas, una especie de justicia poética. En este sentido, realmente no hay transgresión porque al final las cosas deben buscar el cauce natural, y el castigo sirve como elemento purificador de todo. Existen personajes que poseen la verdad, pero ésta, sólo puede ser revelada para reivindicar al héroe o a la heroína.

En la telenovela también encontramos otras reglas de suma importancia. En el caso de la identidad, esta debe de ser conocida tanto en el ámbito privado como en el público. Además, contiene una reparación justiciara y al igual que en los cuentos infantiles, se da un final feliz. La trama tiene una lógica con un contenido ético, en el cual, no debe faltar una redención del o la protagonista y, por supuesto, debe darse un castigo al transgresor. Al respecto Nora Mazziotti (1996;15), afirma que **esa reparación justiciara es la que le otorga sentido y redime a los protagonistas de toda la cadena de sustituciones, accidentes, postergaciones, dolores inmerecidos, peligros y amenazas que les ocurrieron de manera arbitraria.** El final feliz opera como una recompensa social de la trama, pero está en función de las expectativas sociales del espectador. En este espacio de ficción, existe sitio para la felicidad y la justicia.

Así, el estado de felicidad está presente en los cierres y se podría decir que esta situación es obligatoria como convención de la telenovela. La felicidad se concreta en aspectos de la vida cotidiana: encuentros, abrazos, bodas y rituales afines, altamente reiterados y reconocidos por las divisiones del género, siguiendo especificidades del proceso cultural brasileño. Encontramos así, varias vertientes de matriz melodramática: telenovelas realistas, cuyo objetivo consistía en representar críticamente la realidad, así como derivaciones del realismo fantástico. Sobresalen en este campo escritores como Lauro César Muñiz y Jorge Andrade. Ambos tenían experiencia en el teatro y en el cine (Ortiz; 1996:12). Algunos títulos de esta tendencia son: **Saramanthia** 1976, las telenovelas como **Esclava Isaura** 1976.

Las telenovelas realistas tienen como escenario ambientaciones regionales y presentan un ideario nacionalista con sentido crítico. En general, las telenovelas con estas temáticas suelen ser un éxito y aún mantienen vigencia. A manera de ejemplo se puede citar: **Roque Santeiro**, **Renacer** (1993), y **Tieta** (1989-1990), donde se muestra el Brasil rural y reconstruye la memoria colectiva.

Las etapas señaladas anteriormente, posibilitaron durante el período de los ochenta la consolidación del género de la telenovela, la cual abandonó las historias distantes en el tiempo por una más contemporánea, realista, regional, con un lenguaje coloquial más cercano al cine y presentó también, temáticas más interesantes, como la desmitificación del pasado, aspecto que se puede apreciar claramente en el caso de la telenovela Roque

Santeiro, cuya trama se nutre del mito e incorpora un verdadero microcosmos del Brasil. Además, la telenovela de esta década introdujo elementos de la comicidad popular de masas y folletines modernizados, basados en la tradición literaria, y combinó elementos cotidianos de una sociedad en transición. A estos cambios, se suman las transformaciones no sólo en los formatos, sino también en las tecnológicas. Hay que destacar que la producción se efectuó con tecnología de punta: vídeo digital tanto cámaras, como equipo de post producción, montaje de travellings en rieles, grúas, stedy cam, cámaras submarinas, helicópteros, con actores para televisión, así como el número de extras que se requerían y cualquier otra necesidad. Por eso, la producción se industrializó y penetró en el mercado continental e internacional como Estados Unidos, Japón, Europa, dando como resultado la transnacionalización. (Mazziotti; 1996: 28-29).

La industria de las telenovelas aporta a la economía brasileña, según una encuesta de 1983, más divisas que la industria automovilística. La influencia de la Red O Globo o de la Red Manchete se asume quizás como más poderosas que las campañas de alfabetización con textos para analfabetos: ...pero es ante el televisor donde la mayoría de los brasileños siguen haciendo sociología, estudian geografía, aprenden y olvidan... (Di Donato; 1992: 41).

En los años noventa no sólo se adaptaron los cambios tecnológicos y a las propuestas estéticas innovadoras, sino también, se efectuaron los procesos necesarios para poner en escena obras literarias y guiones adaptados para la televisión. Asimismo, se incursionó en temáticas audaces y temas tabúes como el homosexualismo, el sida, el incesto y la corrupción.

El avance de la industria audiovisual en Brasil es comprensible dentro del marco de las políticas de comunicación del Estado brasileño durante las décadas de 1960-1970, las cuales otorgaron una autonomía en las comunicaciones, al margen de sus tendencias estatizantes o privadas. Este hecho produjo el desarrollo de la televisión en este país y una parte del espectro comunicacional se enmarcó en la política nacionalista. En este sentido, Gettino indica que **a través de éstas y otras normativas legales, el Estado brasileño consolidó su liderazgo en materia económica y tecnológica en el campo de las telecomunicaciones, y sentó las condiciones para la expansión monopólica de la industria privada de comunicación a través de una política de subsidios, transferencia de tecnología y propiedad conjunta por medio de la asociación con empresas transnacionales.** (Gettino;1996: 111).

El planteamiento anterior permite entender la trayectoria de la telenovela brasileña estructurada en los años 60-70 según José Mario Ortiz y **la producción de este segmento de ficción televisiva atravesó sin mayor estremecimiento la crítica situación económica y política que venía afectando al país en el último decenio. En este periodo consiguió inclusive conquistar un espacio en el mercado de imágenes y sonido mundial, fronteras entre la exterioridad históricamente dominado por la producción americana** (Ortiz ;1996: 9).

La trayectoria de este éxito comercial de las telenovelas debe buscarse en las décadas 60 y 70, como se indicó. La telenovela tuvo su génesis en los programas en vivo, posteriormente incorporó la técnica del vídeo, y en el momento actual utiliza grandes ciudades escenográficas.

Según un estudio de Márquez de Mello, las ganancias del mercado de las telenovelas

permitió a la Red O Globo invertir US \$45 millones en la construcción de un estudio especialmente dedicado a la producción agilizada de programas para exportación. Se trata de un complejo industrial de 38.000 metros cuadrados en el barrio de Jacarepaguá en Río de Janeiro. La otra empresa que se destaca por sus producciones y exportaciones es la Cadena Manchete, la cual penetró el mercado de los Estados Unidos. En 1991, la cadena Univisión programó Doña Beija que alcanzó ratings entre los 12 puntos en Los Angeles, 9 en Miami y 5 en New York, con un valor por capítulo de US\$ 7.000.

### **Elementos principales de la tradición de la telenovela**

La telenovela brasileña desarrolla varios componentes a lo largo de su trayectoria. Entre estos destaca el neorrealismo, el rescate de la brasilidad y diversos núcleos temáticos que incorporan la vida cotidiana.

En la producción de la telenovela se utilizan diferentes expresiones culturales de los brasileños, así como los imaginarios colectivos. Algunas producciones muestran cómo los sectores cultos miran la cultura brasileña desde la tradición. En este sentido, sobresale la labor de Ruy Barboza, quien en la década de los noventa recicló las propuestas de los años 70, con la telenovela Renacer (1993). En ésta el relato se desarrolla en el contexto de la producción cacaotera, porque es preciso volver la mirada a este ciclo productivo del Brasil.

Otro ejemplar de la producción brasileña se titula Pantana!. En ésta, se observa la tradición y la continuidad del género de las décadas anteriores. Presenta un plano cultural más amplio, una técnica audiovisual más evolucionada que se acerca cada vez más al cine y permite la introducción de alteraciones imaginéticas en la ficción del melodrama. También Corpo Santo (1987) de la Corporación Manchete, es otra de las producciones ficcionales que combina las características de la telenovela con el reportaje. En ésta se contempla el camino de 10 policial y la descripción del submundo carioca. Esta obra contiene excesos ficcionales del folletín, pero no pierde el contacto con los elementos reales, que no pueden traicionar la telenovela. El guión fue escrito por un periodista que incorpora el subgénero policiaco como matriz esencial de la narrativa. Al igual que otros relatos de la telenovela, la trama policiaca ya había sido introducida en el cine brasileño en las obras de Lucio Flavio y Pixote.

Las divisiones del género se intensifican porque la misma Corporación Manchete presenta otras creaciones como Ojo por Ojo (1988) y Guerra sin fin (1993). La telenovela Ojo por Ojo pretendía resurgir la ficción y la realidad periodísticamente. Pero, no encontró buena respuesta por parte de la audiencia. En el caso de la Guerra sin fin, la inclusión de la línea periodística, se toma más directa con la participación de un comentarista dentro de la narrativa: **El camino futuro de las telenovelas mostrará si esta desviación exacerbada en el género dará desdoblamientos, o si se constituye sólo en una estrategia puntual de una emisora que hasta el momento no se consolidó en la producción de ficción televisiva** (Ortiz;1996:14).

La producción ficcional brasileña y sus variantes apuntan a fenómenos sociológicos y culturales más complejos. Por eso, la comedia asume la matriz principal de la trama televisiva. La redefinición del melodrama, según Willian Rowe y Vivian Schelling marca un cambio de percepción: el odio en las relaciones de clase dislocó la vieja emoción moral, y la única posibilidad futura es la parodia del género.

La telenovela latinoamericana con el transcurso del tiempo ha demostrado una dinámica

adaptativa que se puede apreciar en el caso de la telenovela brasileña, **en Pantanal**, la cual presenta elementos etnográficos y motivos ecológicos.

El melodrama también se mezcló con otros subgéneros. Esta fusión constituyó un éxito, así como la trama policial y la comedia. Estas telenovelas no han alcanzado los niveles de audiencia de otras temáticas más comerciales, pero siguen siendo parte de la riqueza temática y de la estética regional. En el caso de Brasil un ejemplo es **La reina de la chatarra** que incorporó al colectivo de la clase media paulista.

La telenovela cobra importancia porque este género tiene influencia en la producción de sentido. Thomas Tufté, en sus estudios sobre las mediaciones de las telenovelas en los barrios de obreros del Brasil, señala cómo la dinámica de recepción de las telenovelas estimula la articulación de la cultura, la cual se estructura tomando en consideración el discurso personal y el de clase. Es decir, la televisión logra integrar la esfera socio-cultural donde se desarrolla la vida cotidiana.

## **LA CONSTRUCCION DE LO COTIDIANO**

En la construcción de sentido Da Malla indica que es necesario tomar en consideración tres espacios: el de la casa, el de la calle y el del otro mundo. Cada uno de éstos contienen diferentes significaciones, códigos de conducta y lenguajes. Destaca que los sectores obreros y las personas con escasos recursos económicos utilizan un lenguaje en la casa y se rigen por valores morales con un contenido divino. En forma diferente, los sectores dominantes se basan en los mecanismos principales de la lógica del sistema capitalista como lo es la estratificación social, los modelos de producción, la economía de mercado, entre otros. Su actuación se enmarca sobre una legislación que protege sus intereses y los del mismo sistema y éstos pueden utilizar un lenguaje acorde con sus intereses o el lenguaje de las calles.

El espacio para mirar la televisión es colectivo y cada grupo social lo organiza de acuerdo con ciertos códigos sociales y culturales. Por eso, la televisión y la telenovela fomentan la creación de una esfera social en el hogar. Los telespectadores comparten sus vivencias, prácticas culturales, usos, costumbres y articulan modos de vida que para García Canclini, constituye una realidad cultural bajo la cual viven las masas urbanas en América Latina.

En la recepción de las telenovelas encontramos dos tipos de discursos principales: el personal y el de clase. El discurso personal contempla una asociación e identificación personal con la familia, la comunidad y ciertos papeles de las mujeres. El drama amoroso es el eje central en todas las novelas. De ahí, la identificación de las audiencias con la telenovela y su interés por éstas. Otros temas se hacen presentes en la telenovela: la familia, el sexo y los conflictos emocionales; la forma como la audiencia los percibe es muy parecida. Aquí se eliminan las diferencias de clase y de género. El discurso de clase, producto de la estratificación social se caracteriza porque está ligado a la cultura material y manifiesta la estética, el gusto y los hábitos de las clases sociales.

En las telenovelas el ascenso social es un elemento central en la narrativa y estimula la identificación entre mujeres de bajos recursos económicos. En este sentido surge una ambigüedad entre las condiciones materiales de la audiencia femenina y los valores que se promueven en las telenovelas, tales como: el ascenso social, la riqueza material, la posición social, el prestigio. De este tipo de discurso se derivan lecturas de la realidad

como el conformismo social, la idea de la existencia de obstáculos para alcanzar ciertas metas, sin faltar una constante lucha por mejorar. El discurso de la telenovela refleja un discurso ideológico dominante. Muestra los valores de una clase social y se filtran elementos étnicos y culturales.

En los últimos años se han introducido temas tabúes en las telenovelas: relaciones amorosas entre una mujer casada y un cura o relaciones amorosas entre parientes, sin saberlo. Estas temáticas cuestionan las normas y los valores soporte de las relaciones personales de la sociedad brasileña y, constituyen un desafío a los códigos morales de esta sociedad, así como un debate constante, porque aunque estos temas no son rechazados, sí son rebatidos.

Desde la perspectiva de la audiencia de los sectores obreros, los valores básicos de las personas adineradas difieren mucho de los de bajos recursos. El sector obrero tiende a idealizar sus propios valores y normas como una forma para explicar su realidad, su lectura. Sostienen que ellos no tienen nada que perder, que lo único que no han perdido los pobres es la dignidad y su capacidad de lucha. Los telespectadores esperan ver cumplida la promesa de la telenovela, tranzan con ella, son cómplices, pero exigen castigos, recompensas, reparaciones y desenlaces gratificantes, porque aunque no pueden cambiar su mundo, tienen un contrato con la ficción, ahí se realizan sus ansias de enriquecimiento, felicidad, sexualidad. En fin, todo lo deseado aún cuando no tengan nada.

La conciencia que tienen las mujeres sobre el discurso de clase en el texto difiere mucho de una mujer a otra. En el caso de la telenovela *La Reina de la Chatarra*, el discurso de las mujeres revela intereses y preocupaciones principales: búsqueda de relaciones personales más armónicas y experiencias de luchas de la vida cotidiana, las cuales reflejan aspectos que la mayoría de los televidentes obviamente han tenido, y continúan teniendo.

La humillación y el sufrimiento son elementos centrales en la recepción de las telenovelas entre mujeres de bajos recursos. La dignidad humana y el orgullo es lo último que se pierde. Estos sectores se identifican con el dolor y la humillación de los obreros y las clases bajas en la telenovela, como lo señala una obrera, al referirse a la vida de María del Carmen, protagonista principal de *La Reina de la Chatarra*. Es decir, las telenovelas tocan las fibras más profundas de la vida cotidiana de las mujeres y sus preocupaciones principales sobre la familia.

En el discurso de la telenovela está presente la realidad urbana brasileña, pero no desde una dimensión política cuyo efecto principal es la descarga de tensión y energía social, sino más bien, se refuerza el lugar que ocupan los televidentes en la jerarquía social.

Tuffé concluye que la ficción televisiva debe ser tomada con seriedad, como un mediador cultural en las sociedades contemporáneas. Las formas en que las telenovelas son integradas a la vida cotidiana constituyen una extensión de las antiguas prácticas sociales y culturales. Su papel como mediador cultural se refiere tanto a la mediación entre la tradición y la modernidad, a temas de género, como también a la medición entre códigos de conducta privados y públicos.

Otros autores como Ana María Fadul, señalan que la telenovela brasileña ha evolucionado hasta acercarse a la vida cotidiana y por ser un género masivo se adecua a los gustos y transformaciones sociales. Según la autora, Si no hubiera contacto con la

vida cotidiana y sus cambiantes conflictos, la telenovela perdería audiencia; es la propia condición de masividad exigida al género lo que obligaría a dar cuenta y a registrar los cambios de la vida (Fuenzalida;1989:32).

En el mismo texto Fadul anota las afirmaciones de Ruth Cardoso, en el sentido que la telenovela brasileña ha jugado un papel importante en el cambio de la imagen de la mujer, al mostrar conflictos de mujeres que desean liberarse de la opresión masculina.

## **IMPORTANCIA SOCIOLOGICA DE LA TELENVELA**

La importancia sociológica de la telenovela se centra en las posibilidades de resignificación del contenido. Van Tilburg indica que existen tres grandes limitaciones para estudiar la recepción de las telenovelas: en primer lugar, el no conocimiento de causa del problema objeto e interés de estudio desde la visión del investigador dificulta al televidente la producción de opiniones, lo que imposibilita la obtención de datos primarios. En segundo término, se debe considerar la diferenciación entre la forma de recepción de los enunciados del entrevistado, porque generalmente se parte del supuesto que, el no entendimiento de los mismos se debe a la incapacidad de descodificación de los televidentes, y no de la forma diferenciada en que éstos son apropiados. Y la tercera limitación, según Van Tilburg, se relaciona con la codificación preferencial para agradar al entrevistador.

En el caso específico de la telenovela brasileña, Van Tilburg plantea algunas constataciones sobre la investigación en el campo de la recepción, sobre todo en personas que forman parte de la clase baja. Un dato importante es que en el caso de los telespectadores de telenovelas predomina la oralidad frente a la escritura, lo que dificultaría la comprensión de un texto televisivo audiovisual por excelencia. Esta realidad sociológica, en el caso de Brasil, hace que grandes audiencias consumidoras de telenovelas, tengan distinta lectura de los espectadores alfabetizados, ya que en el caso de las clases bajas brasileñas, la exposición y acceso a un sofisticado sistema audiovisual, hace que se produzcan desdoblamientos en las poblaciones rurales y urbanas.

Algunos de los resultados de los estudios de recepción con respecto a las telenovelas brasileñas, permiten acercarnos a las formas de apropiación, resignificación y construcción de identidad de los telespectadores. Se puede señalar que existe una correlación significativa entre el grado de alfabetización de los televidentes y la forma de lectura de un texto televisivo, lo cual se puede observar en la posibilidad de extraer los ejes temáticos y los elementos constitutivos de la trama, a mayor dominio de la escritura, mayor será el grado de abstracción del contenido de las telenovelas. También, el texto no escrito como la imagen televisiva es efectuada de manera instantánea e integral. Los espectadores de clase baja lo ven colectivamente y no silenciosamente. Esta forma de compartir el texto produce interferencia constante en el enunciado y da margen al surgimiento de un segundo discurso. Este hábito de comentar la telenovela es similar a lo que sucede cuando se narran historias, en las cuales las abstracciones de los hechos y las formulaciones narradas son trasladadas a la cotidianidad como aduce Van Tilburg (1996:77), se verifica también ese mismo hábito al transferir situaciones novelescas, casi mecánicamente, hacia lo cotidiano. De ahí, que los espectadores establezcan un pacto íntimo con la propuesta de las telenovelas y esperan que se cumplan las reglas. Cuando esto no ocurre castigan a los productores y a los canales emisores.

Van Tilburg sostiene que estas interlocuciones de los televidentes se manifiestan en las cartas que envían a los canales de televisión como O Globo. De esta forma logran comunicarse con actores y guionistas. Las respuestas sobre la preferencia de las telenovelas varía según la clase social encuestada, el sexo y el nivel educativo. En términos generales, las mujeres constituyen la audiencia mayoritaria. Los hombres prefieren los programas de noticias y deportes. A manera de ejemplo, la audiencia de Roque Santeiro en Brasil se distribuía de la siguiente manera: femenina 59%, masculina 41 % y cada grupo realiza una lectura diferente. Los hombres tienden a centralizar su interés en aspectos humorísticos, su lectura es más superficial y las mujeres se inclinan a un examen más psicológico de las situaciones planteadas.

Los telespectadores de las clases trabajadoras coinciden en que las telenovelas tienen un gran interés informativo y educativo. Sin embargo, desconfían de los programas noticiosos. Según Melo, la telenovela se convierte en una rutina familiar, en un punto de reunión de sus miembros y constituye un ritual de horario.

En relación con las diversas formas de apropiación, los estudios de recepción han demostrado que existen mayores diferencias entre las mismas mujeres de distintos estratos sociales, que entre hombres y mujeres en general. En ese sentido, las mujeres de clase media y de la clase trabajadora, no difieren en su rechazo a patrones contrarios a la procreación, aspectos que se presentan como elementos discursivos en las telenovelas. Es decir, existe un acuerdo entre los grupos de mujeres sobre los valores de la maternidad. Sin embargo, las mujeres de clase media-alta mantienen una visión distante con la trama, más suscita y objetiva. Por el contrario, las mujeres de sectores trabajadoras, abundan en detalles sobre los hechos ocurridos, se involucran más con el tema y manifiestan subjetividad.

La telenovela reproduce manifestaciones de la cultura y en algunos casos tiende a flexibilizarlas. Esto se puede apreciar en la religiosidad, ya que el discurso ecuménico no presenta grandes compromisos. Muchas de las expresiones culturales se mezclan entre sí y le otorgan al relato elementos que fomentan la tradición de los pueblos, con el propósito de que el televidente se identifique con el personaje o con el medio. Fachel indica que la forma de contar la historia central de la telenovela, está relacionada con las formas de identificación del televidente con el personaje más próximo en sexo y edad.

En el caso de Costa Rica, las telenovelas brasileñas se incorporaron lentamente en el mercado nacional, porque los estudios demostraron que existe preferencia por las mexicanas y venezolanas. Carlos Sandoval, en un estudio sobre oferta programática de los canales de televisión en Costa Rica, establece el porcentaje de tiempo-programación que ocupan las telenovelas. En un estudio comparativo entre la oferta televisiva de programas, en 1984 las telenovelas totalizaban un 8.33% del total de tiempo programado, y cuyo porcentaje individual alcanzaba el porcentaje más alto en Canal 4 con un 33.87 del total emitido; seguido por Canal 11 con un 19.45 por ciento y Canal 2 por un 7.29 por ciento, siendo el menor el Canal 13, con sólo un 3.54 por ciento y no contabilizó el Canal 6 y el Canal 7 en este rubro.

Una década después, Canal 2 aumentó significativamente el porcentaje de horas dedicadas a las telenovelas (17.28%) y Canal 4 pasó de un 33.87% a un 23.56%. Sin embargo, el Canal 7 introdujo telenovelas en sus programaciones (3.83%). En la actualidad, Canal 6 también emite telenovelas.

En la programación de las telenovelas un aspecto importante fue la incorporación de las brasileñas como **Pantanal, Tieta, Vientre de Alquiler, La Reina de la Chatarra**, las cuales presentan un estilo diferente al mexicano y venezolano.

**Pantanal y Tieta**, abrieron un espacio en la audiencia cautiva. Pantanal es una telenovela en la cual, el brasileño recupera el Mato Grosso, un espacio cultural que se estaba perdiendo. Mato Grosso, un territorio habitado por campesinos y terratenientes, así como personajes que han ido desapareciendo en la sociedad brasileña. Pero, además, la novela lo presenta como un mundo simbólico, en el cual habitan espíritus que hablan con los hombres. También es el lugar en donde la mujer se convierte en jaguar. Estos simbolismos proporcionan un carácter fantástico a la novela, que a criterio de Díaz Gómez, dramaturgo y guionista de la novela brasileña, la realidad de Brasil no puede prescindir de éste.

Las imágenes fantásticas presentes en las telenovelas, se logran porque los brasileños cuentan con una tecnología muy avanzada en el campo de la televisión. Este desarrollo tecnológico ha permitido reforzar los aspectos culturales y exaltar, en algunos casos, el sincretismo cultural. Paralelamente a la calidad técnica, se deben sumar otros elementos que ayudan al éxito de la telenovela brasileña, como son el abandono del discurso maniqueo, la experimentación con otros subgéneros como el humor, lo cotidiano, contenidos eróticos, la incorporación de la realidad brasileña nacional y regional.

Para José Márquez de Mello, la Red O Globo y la hegemonía a la industria audiovisual brasileña debe su éxito a la combinación de varios aspectos, tales como el uso de fórmulas muy simples, fórmulas gerenciales y mercadológicas norteamericanas, así como la creatividad artística de sus escritores y la eficiencia de sus productores, intérpretes y por supuesto, la inversión en investigación y tecnología. Según de Mello, la mayor contribución de estas producciones radica en la importancia que le confiere a las identidades culturales dentro del escenario global.

## **PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LAS TELENÓVELAS BRASILEÑAS**

En el proceso productivo de la telenovela median varias fases que abarcan desde la presentación de la idea hasta la asignación del presupuesto. Posteriormente, se efectúa una selección de los integrantes de la producción: realizador, director artístico, actores, actrices y extras. Además, se realizan locaciones y se diseñan escenografías, tanto naturales como interiores, porque una de sus características es la mezcla de los dos tipos de ambientes.

Un aspecto importante de la producción es la iluminación, porque resalta la forma o la suprime, permite modificar ideas sobre el tamaño y la distancia repercutiendo en el impacto pictórico y ambiental. También ésta influye en la interpretación y reacción del espectador de televisión. La iluminación no sólo permite "ver" a la cámara, sino que es el factor más importante de control de las reacciones de la audiencia. (Millerson; 1987:153). En su libro **Técnicas de realización y producción de televisión** Gerald Millerson, al referirse a la iluminación indica que la imagen plana de \_ sólo permite una visión limitada de la escena. Un objeto oculto, en sombra o no iluminado, puede pasar desapercibido por el espectador e incluso puede suceder que éste ni siquiera perciba su existencia, a no ser que se le den indicaciones o pistas.

Brasil se ha destacado en el manejo de la iluminación, tanto en interiores, como en

exteriores. Logrando un éxito en las ambientaciones y en las caracterizaciones al utilizar técnicas cada vez más sofisticadas, sin descuidar los detalles.

Los brasileños rompen las estructuras tradicionales, al cambiar las formas del manejo de la gramática de la imagen y al utilizar planos que provocan crítica, generando una propuesta diferente de la telenovela, porque interesa más la calidad de sus actores, que su aspecto físico. Se puede observar el uso de una cámara subjetiva en diferentes ángulos de perspectiva, que logra una buena acción dramática así como el uso de grúa para acentuar a los personajes. La calidad de los actores logra permear a los receptores por sus buenas actuaciones y los buenos planos de cámara. En este aspecto, podemos acotar que el uso del plano corto por los brasileños, es uno de los logros expresivos muy importantes, que aunado a un buen ritmo en el montaje (edición), así como al traslado de una secuencia a otra utilizando el corte. Técnica empleada, que permite al receptor ubicarse sin molestias, y produce un cambio innovador en la lectura que deben efectuar los receptores. Los movimientos de cámara son planificados y ensayados para lograr encuadres de una buena composición. A pesar de que las versiones dobladas cambian un poco los códigos, con el sonido se mantiene una ambientación excelente.

Además de lo anterior, los discursos utilizados no son los comunes cuentos de la cenicienta, sino por el contrario, son discursos críticos que contemplan una serie de comportamientos sociales, donde muestran a través de sus historias diferentes aspectos de su cultura, moda, vivienda, costumbres, creencias, etc.

La estructura dramática que utilizan en cada capítulo es introducción, desarrollo, clímax y desenlace.

La post producción es el momento decisivo, en el que todos los elementos de la producción, las imágenes y sonidos se organizan. En este período se verifican cada una de las etapas. De hecho, una buena planeación conduce a un resultado positivo, si se han seguido cuidadosamente los detalles y las reglas. (Peñaflor; 1995: 43).

El ritmo del montaje en la telenovelas brasileñas está catalogado como bueno. El corte de cámara mantiene una velocidad acorde y los efectos especiales funcionan como tal. No existe abuso en el manejo de éstos, lo que se complementa con el uso de la música original como elemento simbólico. Generalmente en la presentación de la novela, el montaje muestra imágenes de corte vivencial y cotidiano.

En síntesis, se puede decir que las telenovelas producidas por las principales cadenas (Red Manchete, Red Bandera y Red Globo), por su calidad de producción, son un buen producto de exportación.

## CONCLUSIONES

La novela brasileña se basa en la tradición del género ficcional narrativo. Al igual que el resto de América Latina, la telenovela tuvo una matriz literaria-realista de corte nacionalista entre los años de 1960 y 1980.

En términos generales, se puede afirmar que Brasil es quizá el país donde la telenovela se ha desarrollado con más éxito, pues le permitió incursionar en otros subgéneros como el fantástico, el policiaco, el cómico e incluso el documental, con rasgos etnográficos como el caso de la novela **Pantanal**, donde se rescata de la memoria el paisaje cultural

del Matto-Grosso.

El éxito de la telenovela brasileña, según los críticos se basa en la unión de varios elementos como: la calidad técnica y apropiación de la más sofisticada tecnología de la televisión; el grado de profesionalismo de los guionistas y actores; el abandono del discurso maniqueo; las grabaciones en escenarios naturales (ciudades completas) e incorporación de apelaciones eróticas paisajistas. También en estas producciones se recurre a la desmitificación del pasado, y el uso de lenguajes más coloquiales e incluso regionales; así como la aparición de anti-héroes.

Se puede anotar que los cambios estéticos, temáticos, y los subgéneros no contradicen las reglas del género ficcional narrativo: una trama o argumento principal con desviaciones igualmente interesantes, personajes en conflicto, miniclimax, secuencialidad, apelación a lo cotidiano y el reconocimiento por parte de las audiencias.

Un aspecto identificador de la telenovela brasileña lo constituye su acercamiento a lo cotidiano. La telenovela brasileña, ocupa un lugar preferencial en la atención de las familias, y en ésta, los brasileños se autoconocen, se reafirman aunque su construcción de significado esté marcado por el ethos de clase.

Las transformaciones tecnológicas y las exigencias del mercado audiovisual, se reflejan en la evolución de las propuestas estéticas y temáticas, así como los conflictos ahí planteados: **Roque Santeiro, Pantanal, Vientre de Alquiler, Tieta, La Reina de la Chatarra, Los Hermanos Coraje**, son producciones nuevas que articulan aspectos antiguos, lo rural y lo urbano, pero, siempre reconocibles por el público. La tolerancia, las prácticas y las manifestaciones de una contracultura, tienen su espacio en la telenovela brasileña, aunque no así en todos los públicos: homosexualismo, sida, alquiler de vientres y feminismo se incorporan como nuevos discursos sociales que satisfacen las demandas de la cultura de masas.

La industria de la telenovela brasileña desempeña un papel importante en la producción de bienes culturales y podría perfectamente constituirse en estrategia de sobrevivencia frente a la globalización, porque más que una industria que genera millones de dólares anualmente, su mayor contribución radica en el lugar que confiere a las identidades culturales. El negro, el mulato, el inmigrante, el obrero, la plantación, las barriadas, las mujeres y los hombres, los paisajes rurales y urbanos son protagonistas. La brasilidad es una especie de reconciliación con los elementos identitarios siempre plurales de la nación Brasileña, en donde la memoria y la experiencia se unen en un lenguaje total que sirve de sustento a la industria cultural, cuyos productos se exportan en un intento de universalidad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Baylon, C. (1996), **La Comunicación**. Madrid. Ediciones Cátedra.

Canal7. (1997), **Encuesta**. San José, Costa Rica.

Di Donato, D. (1992), **La verdad de las mentiras en Televisión**. Correo de la UNESCO.

Escudero, L. (1996), **La lectura de un texto televisivo. El contrato mediático de las**

**telenovelas**, en Revista Diálogos número44.

Flichy, P.(1993), **Una Historia de la Comunicación Moderna. Espacio público y vida privada**. Barcelona. Ediciones Gili.

Fuenzalida, V. (1989), **Visiones y ambiciones del televidente. Estudios de Recepción Televisiva**. Chile,CENECA.

García, J. (1995). **La imagen narrativa**. Madrid. Editorial Paraninfo.

Gettino, O.(1996). **La tercera mirada. Panorama del audiovisual Latinoamericano**. Buenos Aires. Editorial Paidós.

Gutiérrez, M. (1996). **Imágenes e imaginarios de la televisión global**, en Revista Diálogos número45.

Van Tilburg, J. (1996). **La lectura de un texto televisivo**. Telenovelas cuestiones metodológicas, en Revista Diálogos número 44.

Urban & Associates, Inc. (1997). **Alcance de los medios de comunicación en Costa Rica**. Costa Rica. La Nación.

Lins da Silva, C.(1988). **A recepcao do discurso televisivo em comunidades de trabalhadores no Brasil en Cultura Transnacional y Culturas Populares**. Lima. IPAL.

Lukman, N. (1991). **Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general**. México. Alianza Editorial.

Martín Barbero, J. (1995). **La Comunicación Plural. Paradojas y Desafíos**. Argentina,,en Nueva Sociedad No 140.

Mattelart, A. (1998). **Pensar en los medios**. San José, 1988.

Mazziotti, N. (1996). **La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina**. Buenos Aires. Editorial Paidós.

Millerson, G. (1987). **Técnicas de realización y producción en televisión**. Madrid. Instituto oficial de radio y televisión.

Ortiz, M. (1996). **Telenovela Brasileña, sedimentación histórica y condición contemporánea**, en DIALOGOS FELAFACS, n244.

Pasquali, A.(1990). **De la marginalidad al rescate. Los servicios Públicos de la radiodifusión a la América Latina**. San José. EUNED,

Sandoval, C. (1995). **Muchos Canales poca televisión**. San José. Instituto de Investigaciones Sociales. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica.

Schmu  
der, H. (1987) **Comunicación y Cultura**. En Comunicación y Desarrollo. Lima IPAL

UNIMER. (1997) **Encuesta de telesintonía**. San José, Costa Rica.

Vílches, L. **La televisión. Los efectos del bien y del mal**. Buenos Aires. Paidós.

Vmc, N.(1992) **La Subcultura de la clase trabajadora y la decodificación en la novela Brasileña**, en Diálogos de la Comunicación n2 34. FELAFACS.

Palabras clave

Cultura, Brasil, telenovela, ficción, popular, industria, realismo, legislación, moralidad, telespectadores